# IL BARETTI

LA RIVOLUZIONE LIBERALE
Settimanale
Editore PIERO GOBETTI
*Abbonamento annuo L. 20 - Estero L. 30*
*Un numero L. 0,50*

QUINDICINALE EDITORE PIERO GOBETTI TORINO VIA XX SETTEMBRE, 60
ABBONAMENTO Per il 1925 L. 10 Estero L. 15 Sostenitore L. 100 Un numero separato L. 0,50 CONTO CORRENTE POSTALE
Anno II — N. 9 — 25 Maggio 1925

NOVITÀ:
R. FRANCHI
LA MASCHERA
*Si spedisce franco di porto a chi manda vaglia di L. 5 all'editore Gobetti - Torino*





## NEO-POSITIVISMO

Recenti avvenimenti, anche politici, ultimo la discussione in Senato della riforma Gentile, hanno, forse, indotto in taluno il sospetto di una situazione culturale che da tempo si andava preparando oscuramente; come un velo d'acqua sotterraneo, raggiunto un certo livello, comincia qua e là a erompere in polle. L'idealismo filosofico, dominatore incontrastato, da un trentennio, del mondo della cultura, inizia una sua crisi: una riscossa neo-positivista è, forse, in cammino.

Non si tratta di una constatazione trascurabile, nè d'importanza limitata alle sfere erudite: bisognerebbe essere ciechi per negare, o misconoscere, la potenza e varietà degli influssi che la reazione idealistica al positivismo imperante nella seconda metà dell'Ottocento ha esercitato nei più diversi campi. Riconquistato, in virtù di un'offensiva travolgente, l'avito regno filosofico, l'idealismo è subito diventato imperialista, determinando, nell'attiguo dominio della scienza, il sorgere di una autocritica feconda; poi, nella repubblica letteraria e artistica, fino alla torre d'avorio dell'estetica, correnti crociane e bergsoniane, battuto in breccia il verismo, hanno tutto sommosso e rinnovato, toccando gli estremi limiti futurista e cubista. Come nel successivo crollare di una serie di paratie stagne l'irruzione ha indi fatto sbocco in più vasto campo: religioso, da una parte, col modernismo; politico-sociale dall'altra, dove improntò di sè i movimenti più recenti, in sostanza tutti quelli di marca nazionalista ed anti-democratica fino al fascismo; riuscendo, d'altronde a penetrare, col sindacalismo alla Sorel, nella chiusa fortezza socialista. Finalmente, a coronare l'opera, dandole quasi un crisma ufficiale di successo, è asceso, nella persona dei suoi vessilliferi, al fastigio dei Governi.

In trent'anni, ove ci piaccia datare la nuova èra dalla frase del Brunetière sulla « bancarotta della scienza », quanto, e quale, cammino percorso! tale da far smorte le grandi Ombre darviniane dell'Ottocento, se, all'Ade, gli epigoni, che vissero abbastanza per avere, da quest'aurora attristato il tramonto, ne avranno riferito. Per il carattere di universalità che ha assunto, per la mole di storia che ha animato, e pur trattandosi di ciclo non conchiuso, si può, fin d'ora, riconoscere all'Idealismo un posto di parità con gli altri grandi moti spirituali degli ultimi secoli, l'Illuminismo, il Romanticismo, il Positivismo.

***

E' salito, è naturale che discenda. Ha vinto, è giusto che perda. Ha vissuto, è fatale che muoia. In difetto di altri sintomi, la gran legge del pendolo, quello che Pareto chiamava il « moto ondoso » dei fenomeni sociali, basterebbe a farcelo prevedere, salvo il pericolo di sbagliare per anticipazione. Ma questo è troppo vago, e vogliamo precisare: la crisi sarà breve o lunga, apparente o sostanziale? Qui bisogna andare adagio, invocando più di una volta lo scolastico: *distinguo*.

Ciò che si prepara, se il nostro fiuto non c'inganna, è un eclisse dell'idealismo come « moda » intellettuale, che era diventata stucchevole quasi quanto il dannunzianismo; e a produrlo saranno cause indirette, le reazioni suscitate da quel moto, che abbiamo descritto, soprattutto nel campo politico ed artistico. Però la moda è indice ambiguo, e nelle sue variazioni conviene distinguere quel che è, per l'appunto, semplice reazione meccanica, sazietà sentimentale, spinta di fattori estranei (puro fenomeno non logico), da quel che è, invece, il riflesso di logiche difficoltà e di intrinseche esigenze insorte sul cammino dello spirito creatore. Le prime cause contano poco, producono alti e bassi; le seconde molto, deviano durevolmente la traiettoria. Le dottrine, più ancora degli uomini, se muoiono veramente, non muoiono per caso, ma per una malattia che portan dentro. La vita dello spirito va concepita come un mare, dove ogni strato è sommosso da strati più profondi; dove anche ciò che alla superficie appare di spume, onde e correnti è solo in parte prodotto dall'umore volubile del vento. « Moto ondoso » sì, ma con vario periodo, e fino a un certo punto: poi l'onda si fa lenta, a ritmo secolare o millenare; (e la probabile decadenza cattolica, ad esempio, non risente più gl'influssi delle effimere galvanizzazioni alla Papini); finchè al fondo chi sa, può darsi che l'oscillazione cessi, e il moto si faccia progressivo; può darsi che la storia, nelle sue supreme linee, sia davvero ascesa.

Noi non vogliamo qua sondare tali oceanici abissi; però non vogliamo nemmeno stare alla superficie, e dichiarare spacciato l'idealismo, questo illustre prodotto del pensiero, solo perchè l'on. Gentile ne abbia fatta un'applicazione scolastica meno felice; o Marinetti ne tragga illazioni sconcertanti; o a qualche *ras* piaccia piegarne il dettame agli usi della sua graziosa signoria. In vista della crisi che, forse, si approssima, converrà, pertanto, istituire due bilanci: il primo è, a nostro parere, favorevole. Nella Borsa filosofica, il titolo appare solido: nonostante l'inizio di speculazioni al ribasso, riteniamo che avveduti finanzieri, alieni da agiotaggi, possano benissimo comperare alla pari. Anche in sede politica, e per restare in Italia, se è vero che l'influsso idealistico si è rivelato, in massima, antidemocratico, è pur vero che, alle compromissioni fasciste di Gentile, fa riscontro il riserbo liberale di Croce; cosicchè eventuali burrasche, con cambiamento di pilota, non dovrebbero addirittura capovolgere la barca delle fortune filosofiche. Su altri punti, poi, il glorioso idealismo crociano ci sembra anche più solido. Il pilone dell'estetica è, sì da tempo, furiosamente squassato da Sansoni che ce l'hanno su col tempio dell'illustre Filisteo: ma, in cospetto della mole, sono Sansoncini dai capelli corti; taluno, anzi, irrimediabilmente calvo. Quanto alla Economia, all'Etica, alla Storia, è come mordere il macigno; non si delinea, nemmeno lontanamente, un'offensiva. In questo campo, e sebbene, in tempi di nazionalismo, sia carità di patria non gettare olio sul fuoco, un primato italiano ci sembra veramente indiscusso, e duraturo. Altrove, invece, è il tallone di Achille, la malattia organica di cui soffre l'Idealismo: (a parer nostro, beninteso, e per quanto siamo esitanti a esprimere una diversità di opinione da maestri di tanta autorità). E' nella Logica, o Teoria della Conoscenza, là dove, in base ,certo, ad altissime vedute speculative, si nega il dualismo del soggetto e dell'oggetto, cioè l'esistenza della Natura, delle cose in sè, del mondo esterno; dove si nega, in conseguenza, il valore della Scienza. Crediamo che il problema, più che sotto la forma teologica di trascendenza e d'immanenza (che agitò vent'anni fa i campi cattolico e modernista), sia oggi vitale per l'Idealismo sotto quest'altra forma che interessa la Scienza. Lo spirito scientifico è troppo vigoroso, e prepara una riscossa. Risvegli religiosi sono invece più remoti.

***

Al problema del valore filosofico della scienza è dedicata, per l'appunto, un'opera del Meyerson (1), la cui alta importanza non ci sembra sia stata, finora, rilevata presso di noi. Se, in questi tempi bellicosi, piacesse a taluno registrare il primo serio squillo di guerra contro l'Idealismo, non saremmo alieni, per conto nostro, dal riconoscerlo in questo libro. L'argomento, com'è noto, ha dato origine, specialmente in Francia, ad una intera letteratura, anche divulgativa, in cui il nome più noto, per multiple rinomanze è quello del Poincarè: ma l'opera del Meyerson ci sembra superare di assai le sue congeneri; e, comunque, costituirne la più aggiornata manifestazione. Coloro che vorranno conoscere le ragioni, non politiche e superficiali, ma profonde, della imminente crisi dell'Idealismo, lo leggeranno con profitto. Noi, purtroppo, non possiamo qui riassumerle, e ci limitiamo ad indicarne l'ispirazione, il significato, vorremmo dire la posizione storica.

A trent'anni dalla dichiarazione del fallimento della scienza uno spirito unilaterale potrebbe forse parlare, invece, di una sua rivincita, e di « fallimento » della filosofia. Si dimostra, infatti, nel sistema di pensiero che questo libro mirabilmente rappresenta, come la scienza non sia solo quella costruzione « pratica » che vorrebbe l'idealismo; ma, in quella parte della realtà che va sotto il nome di Natura, o mondo fisico, essa sia una vera filosofia, anzi (pur con le sue imperfezioni logiche), l'unica buona filosofia. Quando, è più di un secolo, in uno sforzo titanico di audacia, ma anche eccessivo di ambizione, l'Idealismo ha voluto ridurre tutto alla sua stregua, e soppiantare anche la scienza, esso ha prodotto quella hegeliana « Filosofia della Natura », di cui la storia del pensiero non ricorda fallimento più clamoroso. Il tentativo di « dedurre » logicamente la Natura, con la varietà dei suoi fenomeni, dalle categorie spirituali, diede origine a un mostro. La sconfitta di Hegel su questo punto ebbe come caso particolare anche quella del grande Goethe, e della « teoria dei colori » davanti alla scuola che discendeva da Newton. Il neo-hegelismo (cioè l'idealismo contemporaneo) ha riconosciuto questa sconfitta, e abbandonato l'aborto al suo destino. Ma nulla vi sostituisce, poichè dichiara che una vera filosofia, o scienza, della Natura, non ha da ricercarsi, non esistendo nemmeno la Natura. Sono però molti gli spiriti che pensano come ciò sia troppo o troppo poco. Essi non possono risolversi ad abbandonare le posizioni del buon senso. Ora, per il buon senso, l'esistenza e la libertà, di quella energia intima che chiamiamo lo Spirito è certa non meno ma non più che l'esistenza della Natura. La posizione del buon senso è dunque una posizione dualistica: la scienza non la nega, la filosofia idealistica sì. Vero è che il dualismo dà origine a contraddizioni logiche; vero è che un'intuizione profonda, se pure oscura, un'esigenza potente del pensiero intravedono questa separazione dello Spirito e delle cose come fittizia, e provvisoria; vero è che passare dal dualismo a un superiore monismo è il problema stesso della filosofia. Ma, se l'esigenza è legittima, non vuol dire che siano vere le risposte che essa ha provocate. Non è forse schematizzare troppo il dire che le due risposte più recenti furono entrambe unilaterali: il Positivismo, (in senso lato) negando lo Spirito, e la sua libertà, a vantaggio della Natura e della sua necessità; l'Idealismo che vi ha reagito con tanto vigore, e successo, negando la Natura a vantaggio dello Spirito. Insufficienti l'uno e l'altro, al prepotere attuale del secondo, risponde, o si prepara (in opere come questa) a rispondere, la contro-reazione scientifica.

Cosicchè, se dovessimo riassumere i risultati di un periodo storico, istituendo quel secondo, e più essenziale, « bilancio » dell'Idealismo di cui parlammo sopra, diremmo che, vincitore sul terreno della storia esso è, a sua, sconfitto sul terreno della scienza. Scienza e filosofia, questi due grandi prodotti dello spirito, sono entrambi in piedi. Posizione provvisoria, ma inevitabile, il dualismo lascia aperto l'avvenire a nuovi sforzi.

E', oltre tutto, una nobile posizione « liberale ». La storia è dura, essa procede per antitesi (almeno alla superficiale) così in politica come nella cultura. Agli eccessi idealistici il vigore dello spirito scientifico reagirà, forse, con un neo-positivismo: l'opera del Meyerson se ne pone fin d'ora, serenamente, al dispora.

***

« L'Artista è un uomo per cui il mondo esterno esiste », diceva Théophile Gauthier. « Il filosofo idealista è invece un uomo per cui questo tavolo e questo calamaio non esiste », diceva il Sen. Pais, nella ricordata discussione al Senato: e (sebbene il Gentile insorgesse a protestare), egli poneva così, in forma ironica un'obiezione fondamentale. Il dualismo dello spirito e delle cose è il massimo problema speculativo che si proponga alla mente umana. Nessun filosofo ha potuto veramente risolverlo, notò il Croce, a proposito di Hegel: e, per proprio conto, dichiarava, in una polemica col Gentile, di avere solamente « tentato ». Sarebbe certo onorevole per la nostra cultura, se il maggiore filosofo italiano, dopo avere segnato di tanta orma i più diversi campi del pensiero, volesse tornare a questo, per « tentare ancora ».

FILIPPO BURZIO.

(1). E. Meyerson: *De l'explication dans les sciences* - 2 voll. di 800 pag. Payot Paris 1921.

**La poesia francese dell' '800.**

## Il significato di Baudelaire.

L'equivoco hughiano sovrastò su tutta la poesia francese della prima metà del secolo XIX, ma l'invadenza vistosa e giornalistica di Gauthier e l'effimera evidenza di un Leconte de Lisle e di un Banville non valsero a confiscare la generazione successiva. Parnassiani e simbolisti si volsero al Baudelaire, che era stato confinato in una letteratura d'eccezione « genere satanico » e ne fecero il maestro dei nuovi ideali.

E, in verità, il Baudelaire pose — così come gli antecedenti logici del simbolismo, e quindi di un vero e proprio romanticismo in quanto esaurì nella poesia tutta la sua vita esperimentandovela e trascendendovela (poichè appunto, romanticismo è questo concludersi nel soggetto, risolvendovi tutta la realtà, idea o simbolo) — anche i principi di un influsso lirico e di una teorica del Parnaso.

Certo uno dei motivi dell'opposizione parnassiana al disordine entusiastico della generazione del 1830 è da ricercare nella sentita necessità di ricostruire la consapevolezza volontaristica della creazione (il gusto) nell'affermazione razionalistica del fatto artistico.

Cotesta consapevolezza ebbe il Baudelaire nel delineare la reazione al romanticismo in nome dell'arte pura e nel suo opporre una disciplina di critica all'istrionismo romantico. Questo ci spiega il suo non breve tirocinio alla scuola d'un Poe: il *Poetic Principle* e la *Philosophy of Composition* sono l'estrema indicazione programmatica del Parnaso.

Certe sue parole a proposito della « poesia del cuore » dei romantici riecheggiano il Poe in maniera indubitabile. In una conversazione del Poe con Chivers, lo scrittore americano diceva: « Un puro poema è affatto scevro d'ogni elemento di passione. La passione non ha nulla a vedere con la pura poesia: perchè ogni goccia di passione che voi infondete in un poema non fa che... spoetizzarlo...

— Allora, domanda il Chivers, se ciò che voi dite è vero, i due terzi dell'opera di Shakespeare non valgono assolutamente nulla...

— Assolutamente nulla, per certo, disse egli ».

La teoria della composizione del *Corvo* entrava per qualche cosa in quell'abito di padronanza stilistica e in quel calcolo espressivo che sono il segreto della perfezione dei *fleurs du mal*, come nell'orgoglio di cui il Baudelaire parla nella dedica dei *Petits poèmes en prose* di « un esprit qui regarde comme le plus grand honneur du poète d'accomplir *juste* ce qu'il a projeté de faire ».

In fondo, cotesta reazione — in un ordine puramente letterario — era l'esigenza pregiudiziale della ricostruzione dell'armonia classica nel mondo degli oggetti, ed era il punto di partenza per la costruzione di un romanticismo che si collocherà fuori di questo piano, come aspirazione metafisica.

Se il Parnaso fosse riuscito a configurarsi pienamente come reazione al romanticismo hughiano, invece di limitarsi ad esserne la codificazione e la sanzione letteraria, avrebbe riconosciuto il valore totale di Baudelaire: invece il problema di gusto e di discplina impostato da Baudelaire, come problema di unità di contenuto e forma, restò senza sviluppi e il Mallarmé lo riprendeva, poi, per proprio conto in senso soltanto formale con sensibilità di letterato, ond'egli scriveva (1) al Ghil (a proposito del famoso *Traité du verbe*) che rifletteva preoccupazioni sue « il tentativo di posare sin dall'esordio della vita la prima assise di un lavoro, la cui architettura è compiuta sin dal primo giorno », il tentativo, cioè, di « non produrre (fossero pure delle meraviglie) a caso ». Ma, in ogni caso, il simbolismo è troppo contiguo al Bergson (cronologicamente e idealmente) per intendere una questione di disciplina intellettuale, e vivrà di slanci e di entusiasmi.

Intuizionisticamente non può darsi disciplina, perchè questa importa anzi l'intervento attivo dell'intelletto nella creazione. « La creazione con un autore », come dice Paul Valéry. Il simbolismo non poteva sentire una tale necessità se non come suo limite; essa era un'esigenza di superamento.

Si può pensare che il Mallarmé (che amò anche lui, e anche lui tradusse, come Baudelaire, il Poe) al punto di naufragare nel solipsismo lirico cercasse una certezza, di cui non poteva intendere il senso.

Sarà un suo discepolo che in un lungo raccoglimento maturerà il problema e lo risolverà pienamente: il Valéry.

***

Parnaso o romanticismo non sono che aspetti estremi del Baudelaire. Baudelaire parnassiano è dunque da intendere in senso costruttivo ed illumina lo sforzo dell'artista nella direzione del mondo psicologico. Da questo mondo oscuro — dove i medici vedono il torbido caos degli istinti — affiorano, egli dice nel poemetto in prosa *Le mauvais vitrier*, tutti quei demoni maliziosi che ci comandano: il mondo infernale è appunto il mondo che lavora a mistificare con costruzioni sentimentali quel che di irriducibilmente malefico è in noi.

*C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent!*
(*Préface*)

Così il Baudelaire non è travagliato da alcuna preoccupazione sostanzialmente romantica: il conflitto tra il mondo e la poesia (*Bénédiction*) è un conflitto tra Satana e Dio, nè la fantasia lo risolve in sè, in un monismo ascetico, come è avvenuto nei romantici tedeschi.

Satana è realmente tutto il mondo, e ogni giorno, vivendo, noi scendiamo d'un passo verso l'inferno: quivi è tutta la realtà e anche la grandezza tragica della vita. Il mondo è fatto di peccato e di rivolta, di vizio e di bestemmia. E la rivolta è la consolazione di questo nostro inferno, come il dolore n'è la redenzione: il nostro esilio dall'Eden è un castigo, dal quale non ci è dato uscire. Il Principe dell'esilio è il bastone degli esiliati, il padre adottivo di tutti quelli che Dio padre ha cacciati nella sua nera collera dal paradiso terrestre, e insegna, anche ai lebbrosi e ai paria maledetti, il gusto del Paradiso con l'amore.

(1) Cfr. R. Ghil - *Les dates et les oeuvres.*

Il Baudelaire, tuttavia, non si è semplificato e teologizzato. La sua mitologia lirica non si conclude in un'esposizione, ed egli non ha trasferito nel mondo di Satana i termini di un conflitto, di cui questo mondo è soltanto un attore. Le sua religiosità non è una questione di parole ed è un dramma vissuto, con tutti gli smarrimenti e con tutte le angosce dell'uomo.

La poesia, essa soltanto, si pone come il Bene contro tutto ciò ch'è il mondo e l'umano. Che cosa è, allora, il brutto o il bello nell'arte, se l'arte è trasfigurazione e corrispondenza del Cielo: se essa ci apre la porta del Cielo?

Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,
o Beauté! monstre énorme, effrayant, ingénu!
Si ton oeil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte
d'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu?
(*Hymne à la Beauté*)

Questa è la metafisica del Baudelaire. « Le vice... comme outrage à l'harmonie, comme dissonance, blessera plus particulièrement de certains esprits poétiques; et je ne crois pas qu'il soit scandalisant de considérer toute infraction à la morale, au Beau moral, comme une espèce de faute contre le rythme et la prosodie universels. C'est cet admirable, cet immortel instinct du Beau qui nous fait considérer la Terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une correspondance du Ciel... Ainsi le principe de la poésie est, strictement et simplement, l'aspiration humaine vers une Beauté supérieure ».

Platonismo, dunque; premessa d'un qualunque romanticismo. Baudelaire sfugge al moralismo e ripara nell'integralismo lirico-religioso. Chi sa che cosa avrebbero suggerito all'Hugo i temi dei *Paradis artificiels!* Per Baudelaire non è un giudizio morale che può investire cotesto vizio che è un peccato allo stesso titolo d'ogni altro. Tra l'ebbrezza moralistica di Jean - Jacques e l'ebbrezza dell'haschisch non c'è gran differenza. Sono l'una e l'altra, peccato di vanità. Il pensiero che sboccia in cima a cotesta presunzione è questa: « Io sono diventato Dio ». L'entusiasmo, col quale Jean - Jacques « admirait la vertu, l'attendrissement nerveux qui remplissait ses yeux de larmes, à la vue d'une belle action ou à la pensée de toutes les belles actions qu' il aurait voulu accomplir, suffisaient pour lui donner une idée superlative de sa valeur morale. Jean - Jacques s'était enivré sans haschisch » (1).

Tutto ciò nega la libertà umana e l'*indispensabile* dolore. Le felicità non è il fine della vita; essa non può essere cercata nell'immaginazione; la morale non è eudemonismo.

Moralismo ed haschisch sono gioie solitarie (in quanto meramente umane e disconoscenti Dio) con le quali l'individuo è mosso a vagheggiare continuamente se stesso e si getta « nell'abisso luminoso ov'egli ammira la sua faccia di Narciso ». Sono gioie magiche che la Chiesa segna col sigillo della dannazione e che si acquistano a prezzo della salute eterna.

La poesia, come espressione della libertà, si contrappone ad esse, perchè è purificazione e religione. Dio è Apollo. E mentre il divino Apollo, maestro di ogni sapienza, carezza con l'archetto le corde più vibranti, sotto di lui, tra i rovi e il fango, si dibattono quei « disgraziati che non hanno nè digiunato nè pregato e che hanno rifiutato la redenzione del lavoro ». Essi soli, i poeti e i filosofi, rigenerati dal lavoro e dalla permanente nobiltà delle intenzioni, creano un giardino di vera bellezza, compiendo il solo miracolo che Dio ci abbia concesso di fare (2).

Attraverso una religiosità attiva e creatrice, il Baudelaire cerca il valore cosmico della poesia.

La religiosità di Verlaine si pone in confronto, in termini pietosi e comuni come espressione di una fragilità psicologica utile soltanto a documentare l'uomo.

— Il faut m'aimer! je suis l'universel Baiser

dice il Signore a quest'uomo. Ed il convertito risponde:

— Seigneur, c'est trop! Vraiement je n'ose.
Aimer qui? Vous?
Oh! non! Je tremble et n'ose. Oh! vous aimer je n'ose,
je ne veux pas! Je suis indigne. Vous, la Rose
Immense des purs vents de l'Amour, ô Vous, tous
les coeurs des saints, ô vous qui fûtes le Jaloux
d'Israël, Vous, la chaste abeille...
(*Sagesse*)

Infatti i *Fleurs du mal* non sono un libro autobiografico, ed è perfettamente inutile preoccuparsi di una corrispondenza precisa tra il Baudelaire, di cui parliamo noi (e di cui solo abbiam diritto di parlare) e il Baudelaire incontrato da Gauthier nel 1849 all'hôtel Pimodan. Se questi fosse proprio solito fare l'*Examen de minuit*, non sappiamo:

La pendule, sonnant minuit,
ironiquement nous engage
a nous rappeler quel usage
nous fîmes du jour qui s'enfuit;

ma evidentemente quell'umanità che si esprime integrale nel suo libro, essa sì, fa realmente quell'esame e si considera religiosamente. Qui è il sentimento cosmico della sua poesia: profondo sentimento della miseria dell'uomo, del serraglio dei suoi vizi, per cui la vita si pone come inferno, come male, come peccato — come esilio dall'Eden —; e il poeta, prendendone coscienza totalitaria se ne redime nella catarsi dell'arte per guardare la sua carne, chè è la Carne, — corpo e cuore beccati dagli avvoltoi e maculati dalle nere pantere nell'isola dell'amore, dov'è alzata la forca simbolica (*Voyage à Cythère*) — i suoi amori terreni, che sono l'Effimero, decomposti dalla fatale putrefazione, mentre lo Spirito ne conserva la forma e l'essenza divina (*Charogne*).

Vi è qui una concezione estremista del peccato originale? A ogni modo, non siamo in una teologia, perchè la poesia si costruisce in un ordine di concretezza simbolica ed è estranea ad ogni intellettualismo. Senza spostare la lirica dal suo piano, potrebbe esser utile rifoggiare un Baudelaire diverso da quello ateo e satanico che fa il giro delle accademie; ma, in verità, il « cattolicesimo frenetico e sregolato » di cui parla il Souday equivale, in arbitrio, il satanismo di ieri. Basterà allora far notare che la concezione della vita in Baudelaire poeta è troppo concretamente umana per sfuggire alla necessità di far girare ogni teologia intorno a

le spectacle ennuyeux de l'immortel peché

perchè il peccato, appunto, è insopprimibile ed è la vita, una deroga alle leggi dell'assoluto ed una contraddizione dell'eterno. Soltanto un patetico ottimismo può trasformare la vita in un Eden e pensarla conclusa in sè ed a sè sufficiente. A patto, s'intende, di negarne la realtà tragica. Il pessimismo che si fonda sulla realtà del patire si risolve, invece, negando ogni redenzione, in un fatalismo disperato. Tra l'uno e l'altro estremo, si pone ogni concezione che vede nella vita una condanna, a cui non è preclusa la via di una santa liberazione. Questa è la mitologia del « peccato originale ».

Ma appunto perchè la vita, tutta la vita è condanna, peccato, noia, il Poeta sa che per sottrarsi ad essa non v'è altro rimedio se non la pienezza del patire: la passione della vita; e il suo cuore non si spaventa d'invidiare ogni pover'uomo che corre con fervore all'abisso aperto.

et qui, soûl de son sang, préférerait en somme
la douleur à la mort et l'enfer au néant.
(*Le Jeu*)

Questo patimento che si fa passione è ciò che fa vibrare sino al canto e al salmo, il dolore e l'inferno dei *Fleurs du mal*.

***

La poesia del Baudelaire oscilla tra due poli. Da una parte essa può assorbirsi in quella che è stata definita « eroicità a rovescio »: il sublime del bestiale; dall'altra, illuminarsi tutta, come nei « Phares »: il mondo, dove tutto è impuro, quello dove tutto è purificato. Sono due estremi: il significato del Baudelaire è nella loro unità, cioè nel loro conflitto.

Il « cortège infernal » dei *Sept vieillards* e i « monstres disloqués » che « furent jadis des femmes » delle *Petites vieilles* acquistano un senso nella *Charogne*.

Può essere utile intendere la costruzione dei *Fleurs du mal*; certi elementi di *Révolte* e di *Le vin* sono, infatti, come squarci di un poema: il satanismo e la tesi di un triadismo architettonico. Attraverso l'inferno non passa, intendendo, se non colui che abbia per sua mèta il paradiso, e chi va cercando il paradiso deve aver fatto la sua « rhétorique chez Satan, le rusé doyen » (*Epigraphe*). Bisogna piangere del « mal perverso » che condanna i peccatori alla vita: questo è il dominio incontrastato del Fato perchè esiste un Fato cristiano. La *Révolte* è allora l'eroismo insano di Capaneo, il canto dell'orgoglio e della bestemmia.

Bagnata in questa atmosfera di fatalità tragica, ogni perversità, tutt'altro che oggetto di compiacimento sensualistico da parte del Poeta, si rivela un aspetto di quella Necessità contro la quale non c'è forza che valga:

Mais le calme héros, courbé sur sa rapière
regardait le sillage et ne daignait rien voir.
(*Don Juan aux enfer*)

Data cotesta concezione, l'ideale dell'artista non può essere che l'espressione di grandezza dell'umano che si realizza: tutto ciò è indicazione di un superamento della nostra finitezza e una ricerca di eterno: disprezzo della realtà. Le proporzioni della tragedia sono già un segno di evasione dall'empirico e dall'effimero. L'ideale è « rêve d'Eschyle » (*L'Idéal*).

O vierges, ô démons, ô monstres, o martyres,
de la réalité grands esprits contempteurs,
chercheuses d'infini...
vous que dans votre enfer mon âme a poursuivies,
(*Femmes damnées*)

Ma all'altezza di *Don Juan aux Enfer* o di *Charogne* la poesia di Baudelaire è compiuta. I *Petits poèmes en prose* non dànno un'indicazione diversa: il poeta doveva fermarsi a quell'ideale di bellezza, in cui sono vivi soltanto dei « larges yeux aux clartés éternelles ». Tutto ciò che turba con accentuazione oratoria cotesta nettezza di visione è il fondamento di una degenerazione e stanchezza allegoristica, che è la contropartita della poesia baudelairiana. Nelle prose, la plastica efficacia di *Chacun sa chimère* si dissolve nella banalità della *Chambre double*.

Dove la visione resta caricata di un senso che spesso attende invano di essere sprigionato, si ha quella compostezza d'immagine, profondità di accento e quel sapore di perfezione che mancano invece in quelle pagine, in cui il poeta tenta un'evasione intellettualistica e riflessa che redima il suo mondo. L'inferno del Baudelaire non può veramente purificarsi se non nel farsi artisticamente consapevole e creatore di sè:

quand saurai-je donc faire
du spectacle vivant de ma triste misère
le travail de mes mains et l'amour de mes yeux?
(*Le mauvais moine*)

Tutte le volte che il poeta esce dai limiti di un mondo concluso, l'ispirazione gli si dissolve; e una sensibilità cosmica, in un'ordine di poesia assolutamente interiore, non poteva apparire se non appunto per impicciolirsi, come avviene nel famoso sonetto delle *Correspondances*, dopo l'apertura solenne, — con evidente equilibrio — in un delicato e fragile sensualismo. Così ogni tentativo di contrapporsi a un mondo concreto non può che risolvere questo in un fantasma simbolico (*Les aveugles*).

La generazione successiva al Baudelaire, il cui compito era quello di staccare — in linea di massima — ogni senso e ogni pienezza d'umano dolore dal travaglio creativo, lavorerà a sviluppare dall'opera di questo contemplatore un filo di musica e a foggiarsi un Baudelaire idillico e musicale. Le *Correspondances* erano un punto di partenza: e da esse, proprio da quel ch'era estrinseco al Baudelaire e sbocco meramente formale dei *Fleurs du mal*, attraverso *Harmonie du soir* e *Invitation au voyage*, prende origine Verlaine.

Baudelaire era giunto a un punto di perfezione che tendeva a svuotarsi di significato e d'intima necessità. Alleggerito di se stesso, sconfinava allora dalla poesia nella musica.

L'allegorismo e la rettorica erano l'eredità hughiana che pesava anche sui *Fleurs du mal;* l'idillio e la musica furono il suo dono alle generazioni successive. Tra l'uno e l'altro estremo, sta concluso in sè il suo mondo di peccato di fatalità e di dolore.

LUCA PIGNATO.

(1) *Les Paradis artificiels*, p. 215.
(2) *Ibidem*, p. 224.

**Letteratura tedesca.**

# Anton Wildgans

*Sono stato a trovarlo, qualche tempo fa, nella sua casa di Mödling insieme coll'amico Emil Farkas, un colto « Föscher » di Lenau. Fisicamente Wildgans è un colosso: alto, spalle quadrate, torso possente, bel capo severo; larga la fronte, leggermente piccoli gli occhi irrequieti, castagni chiari i capelli, abbrunata la pelle. Quando parla con voce baritonale il suo elegante tedesco, indovini subito la qualità di dicitore.*

*Non è possibile dimenticare il suo profondo riso cordiale e la sua poderosa andatura. Quando dalla scalinata della sua villa ci scese incontro per il vialetto del giardino, mi parve un Ercole senza clava, stranamente vestito. L'epiteto* teutonico — *nel senso di primitivo, immaturo, barbarico — sarebbe assai male appropriato anche al Wildgans poeta.*

*La sua educazione è essenzialmente moderna. Non bisogna dimenticare ch'egli ha tradotto Baudelaire e Pascoli.*

*Nella sua poesia il decadentismo si traduce in sottile esasperazione. Il poeta decadente è tutto letteratura: la sua coltura è malata di decrepita civiltà. Il suo, non è più amore, ma erotismo.*

*Nel decadentismo di Wildgans, la poesia è affrancata e salvata da una potente tendenza al concreto e - come in Ste George da un istintivo bisogno di chiarezza espressiva.*

*C'è un verso nei* « Sonette an Ead » *di Wildgans che dice:* « Es ist viel Stein und Kot auf Gottes Wegen ». *C'è molto pietrame e fango pel cammino d'Iddio. Anche in Wildgans la tendenza pagana è gagliarda. Traspare già dalla scelta dei temi: donne pubbliche, orgie notturne, ecc. Il particolare lubrico, è, naturalmente — per ragioni estetiche — evitato; e l'erotismo è espresso con quella fatale necessità che giustifica — o vorrebbe — le cose più volgari.*

*Nell'* « Empfängnis » — « Concezione — *del volume* « Herbstfrühling » — « Primavera dell'autunno » — *l'amore di due giovani, nella sua solennità panica, ha quasi del biblico. Naturalmente la mia versione letterale in prosa appena adombra l'originale:* « E com'egli, spiando, verso mezzogiorno guardò, sorse dal grano tramato d'oro una giovine donna; e cupamente pensosa alzò lo sguardo al Cielo, che era saturo, grave e basso ».

« Un cupo nuvolo, improvvisamente giganteggiando, cresce, si gonfia, fende il seno della terra, e si discioglie in una silenziosa, calda benedizione ».

*Nei popolarissimi* « Sonetti ad Ead » *sensuali sono le immagini, le parole il ritmo.* « Io ti ho dato un nome dolce come il vino, e come una bacca mi riempie la bocca.. Profondo nei cieli si abbassa verso la pace il mio sguardo... Nel mio flauto passa il soffio di Dio ». « Io so del tuo corpo soltanto la mano, chè il tuo volto è tutto anima e lontananza ». « Perditi in me! Io sono un cespuglio ed ardo. Dio ha stabilito come si deve conoscere la donna. A che l'anima? L'anima è nulla; è fumo rimasto dopo l'incendio represso. Ma io sono un selvaggio cespuglio ed ardo ».

*Qualcosa di sanguinoso, di carnale, è in tutto. Il figlio* « carne diventata febbre di voluttà ». *Sulla cima di un monte egli sente* « la sua natura umana inseparata dalla gigantesca statura della montagna. *Alla terra egli è tenacemente attaccato. Questo marcato sensualismo, nell'arte in genere e in quella di Wildgans in ispecie, si risolve nel bisogno estetico del chiaro, del plastico, del ben definito.*

*L'immagine vuol rivestirsi di muscoli, la parola scorrere nel periodo o nel verso, come il sangue nelle vene.*

*Wildgans è meticoloso nella cura della forma, nella creazione e rielaborazione dei vocaboli. Gli piace la linea classica, la perspicuità latina: canta il sole e il giorno, ama le nostre forme metriche: quartine, sestine, ottave, e soprattutto il sonetto.* « C'è molto di italiano in voi », *gli ho osservato a Mödling. Egli mi ha corretto:* « Forse sarebbe meglio dire: di latino ».

***

*C'è un'altra faccia di Wildgans che, pur in questo abbozzo deve apparire: il Wildgans sentimentale e mistico. Questo secondo aspetto caratteristico del poeta viennese traspare soprattutto dai drammi, che sono una curiosa unione di quotidiano realismo e di trascendente misticismo. I suoi drammi: « Armut », « Liebe », « Dies irae », « Kain », hanno avuto un enorme successo, e gli hanno aperto la via alla Direzione del* « Burgtheater », *il massimo teatro di Vienna, che ha tradizioni che risalgono a Grillparzer. Lo schema del dramma Wildgansiano è semplice. Comincia quasi sempre con una vicenda comune, quasi volgare. La vita giornaliera vi è rappresentata con tutte le sue minute necessità pratiche. Ma ad un tratto i personaggi sono invasati da un nuovo spirito, il ritmo della loro vita quotidiana si interrompe, una nuova personalità sopravviene in loro e si sovrappone, non si sa in che modo, sull'antica.*

*Come per incanto il loro linguaggio si infervora il lirismo e si modula nei ritmi più difficili: dalle loro bocche use alle pedestri frasi, escono versi purissimi. Ma per me i pregi drammatici del Wildgans non consistono in questa artificiosa sovrapposizione di lirismo che non sempre bene si fonde colle favola e colla necessità psicologica dei personaggi; nè ci conviene il simbolico misticismo su cui il dramma vien proiettato. Troppo di frequente l'autore si attarda in scabrose scene veristiche per non tradire una certa compiacenza a dipingere casi ed ambienti che dovrebbero ma non possono spirare nel pubblico orrore, sol perchè in fondo al dramma è posta una tesi morale. Il meglio dei drammi Wildgansiani, per il critico spregiudicato, consiste nell'abilità di condurre con arguta finezza il dialogo o nella sagacia di costruire la scena con esatta percezione del momento psicologico, o nella virtuosità lirica. Questi criteri ci spiegano anche l'entusiasmo che oggi trova Wildgans nel pubblico viennese.*

GIOVANNI NECCO.

# ROMANTICISMO MASCHERATO

## Una disputa tardiva.

Non parrà strano che io qui mi metta a risuscitare i termini d'un'antica quistione, compresa ormai nella storia delle polemiche e delle idee, e anzi lontana tanto dal notro tempo e dalle nostre voglie, che nessuno è tratto a rinfrescarla con lo studio de' suoi documenti. Che, se si è sentito questi ultimi anni parlare di neoclassicismo, bisognerebbe anche determinare su quale delle due parole, aggettivo e sostantivo, i suoi fautori ponevano l'accento. Sarà facile convenire, inoltre, che, avesse o non avesse quel tentativo saldezza e organicità, non mirava a una conquista o a una riedificazione, non s'opponeva ad un nemico da abbattere; sforzandosi anzi a epurare il cielo letterario e a ripristinare un gusto che (se si può dire) delibasse e si suggesse una per una le locuzioni e le parole, sprezzava la confusione dei problemi e svalutava la volontà mistica, propagandista, profetica che adopera le lettere a un fine violento verso la vita. Non riteneva, insomma, d'avere a combattere un romanticismo.

In Francia, invece, tale combattimento perdura, o si rinnova. Le sue forme, le sue condizioni, furon diverse, anche al principio, da quelle cui sottostette in Italia; variarono poi rispetto al loro stesso inizio, si ripeterono nei successivi momenti parteggiandosi diversamente il campo; scomparvero a volte i nomi. Sotto altri nomi rifiorirono le stesse idèe, sotto altre idèe militarono le stesse tradizioni e «posizioni»; e per difender meglio quel che parve importante, i primi insorti, i primi romantici furono dagli stessi per così dire loro seguaci rinnegati, scavalcati. Se oggi i primitivi nomi, in qualche senso, o per ironia, o per rimprovero, o per smania nobilitatrice ritornano, è dovere che ogni accusa o difesa che a quei nomi s'accompagna sia bene esaminata, e rivoltata contrariamente al senso esplicito delle parole, prescindendo dalla volontà e dall'ostentazione dei campioni in parata. Per anticipare quelcheduno dei cenni con cui si potrà concludere, diciamo che si trova, come presupposto della tenzone, una implicita e pregiudiziale necessità di parteggiare: quasi che senza «principi», senza aiuti — e di quelli che suscitano intorno rispetto, di cui si può dunque menar vanto — i critici, o anche gli scrittori non potessero tenersi sicuri. Col tentare appoggi e aggrapparsi a puntelli, chiudono meglio, più legittimamente, le fila del loro argomento; e quasi quasi il vero sta per loro non in una propria esperienza di certezza ma nel potersi muovere di conserva con gli spiriti magni; o anzi secondo una speciale tradizione che spersonalizza fino gli individui più rappresentativi e dalle loro opere trae una sorta di formulario pratico. Queste considerazioni posson valere per le due parti mosse a rumore, benchè si abbia da insistere principalmente sulle ragioni di una di esse.

La singolare chiarezza degli scrittori francesi elude la ricerca delle cagioni occulte o dissimulate dei loro scritti; la dirittura della loro espressione può indurre a credere a un animo aggressivo e lineare, a un portamento cavalleresco di polemisti che nella lotta toccano sul vivo e pure rispettano gli avversari, ma non tendono tranelli e non gioiscono malignamente delle proprie arti subdole. In vero, il congegno della loro psicologia è più complesso: la bella parata e la finta, che sembrano arti guerresche e esterne, sono anche una difesa, un'occlusione dell'intimo, una specie di serrato inganno del quale i lettori vengono malagevolmente a capo. Quando si riuscisse a spianarlo, si sarebbe poi forse ricompensati da uno spettacolo assai meschino.

Ma, si può allora dire: val la pena di durar tanta fatica, di mettersi a scovare i motivi riposti, quando si sia convinti della loro fallacia? Importa, fuori dei suoi confini e degl'interessi che la agitano, una bega letteraria? La letteratura, ci vuol poco a ammetterlo, va considerata nell'opera; e anzi nella miglior condizione dell'opera, togliendo quel che di troppo particolare e momentaneo la può accompagnare; cercando quando si sanno di dimenticare, o di riassorbirli in una visione serena e confidente, i caratteri troppo precisi, le minuzie, le voglie o le ubbie dell'artista; come d'un amico non si ricordano neppure i difetti ridicoli. Tutto il contorno delle polemiche, aspro ma così breve, non sarebbe meglio trascurarlo, per non esserne involti fuor di luogo, e tratti a scendere a ingiustizie, a partigianerie non richieste?

Invece proprio lo studio, entro la polemica, delle sue ragioni, la spiega e la fa degna. La passione polemica è passione di idèe; se talvolta certe idèe, false o non credute, la servono bassamente, oltre quel primo schermo si giunge alle idèe vere che la sottendono. Non tutte si vogliono, o si possono confessare. Son di solito queste a contar di più, a farsi contemporaneamente materia e sostrato dell'opera d'arte; la quale nell'attacco de' suoi nemici ha quasi uno specchio delle proprie ragioni. La polemica che qui si considera è poi tanto piena, tanto vasta che non solo vi si vede come in iscorcio la storia, si può dire, di un secolo; ma vi si bilanciano i contrapposti problemi, le tendenze che affaticano anche fuori dell'arte gli uomini. Se il discorso sarà un pochino lungo, si cerchi la scusa nel desiderio di non trascurare, di non urtare i punti più sensibili degli animi che vi si son rivelati — e dell'animo nostro.

## Giudizi temerari.

Il libro che induce in questo discorso non è altro che una raccolta di articoli o di studii critici e riguarda le lettere francesi nei punti secondo l'autore salienti, nel loro carattere più sintomatico. Accanto a alcuni scrittori viventi, e anzi prima di essi, sono considerati tre grandi, ormai morti, che li spiegano; che stabiliscono, fondano gli argomenti, i bisogni onde poi i nuovi scrittori s'ispireranno. Così si produce una filiazione che non è palese nell'arte, perchè è segnata da altre ragioni. A voler un poco esagerare, e mirando più all'intenzione che ai risultati di questo critico, uomo accorto e, suo malgrado, di gusto, si può e non se ne conta; o non gli serve. Il titolo dei due volumi dichiara il suo animo: egli non riconosce per sè una funzione d'accompagnamento, d'assidua e tranquilla cura e dilucidazione, d'analisi vicina e informatrice; non s'accontenta che i suoi «pezzi» siano, bonariamente, discorsi, ragguagli, articoli. Per osservare il fatto umano e naturale dell'arte, sforzo di tanti e risultato di tanto pochi, ma sempre, dove riesce, bontà che premia la fatica, che riscatta le pecche e rimuove le intenzioni vili; per trovar contatto tra le esigenze, magari posticce, dello scrittore, e la distrazione, la fretta del pubblico, che non sarà poca nemmeno in Francia, egli s'impanca sulla più alta cattedra, e manda intorno i suoi verdetti appassionati, irremissibili, e costruisce e pronuncia i suoi giudizi.

Questi «Jugements» di Henri Massis fanno dunque come un breviario di solidale, inflessibile condanna. I primi colpiti sono Renan, France, Barrès; poi vengono Gide, Rolland, Benda, tutti, in globo, gli scrittori giovani, e, per incidenza, Fromentin. Si salva, non diciamo Claudel che è visto di sfuggita e si piglia anche lui le sue bravate percosse, ma il solo Duhamel. Parecchie osservazioni son giuste, qualche analisi, le più malvage, penetrano, fatte apposta, con arte, con astuzia, per far male, per far colpo, per toccare quel punto nel quale s'avvelena tutta l'opera. Di eresie letterarie ne son state dette di molto peggio; critiche senz'ordine, critiche assurde se ne conoscono a bizzeffe; critiche tutte inamidate e lustre di logica apparescente, piatte e sempre uguali, che non c'è verso aderiscano alla pelle dei poveri scrittori torturati, anche. Massis, per indole, si tien lontano da questi esempi e, salvo un caso (il principale), tratta i suoi autori con decenza; ma io stimo che quanto più si tien rispettoso e distante, tanto meno essi (o i loro lettori) gli possan perdonare. Poichè la mancanza prima di rispetto, quel che lo fa nemico delle lettere, e pericoloso e inutile apprezzatore è il suo arbitrio, il posto di direttore che s'è vagheggiato, la dipendenza in cui chiude gli scrittori, la sufficienza con cui li tien d'occhio. Non ha in essi un momento di fiducia, non si accosta, non li ascolta; non ne sente la potenza; non li ama. E certi pareri, che possono esser rudi e immotivati, o magari sbagliatissimi; ma che sondati con la severa coscienza dell'amicizia, della comunanza d'intenti, della collaborazione, dove si cela un'amarezza che è pur sempre affettuosa, o un dispetto che riprende e dimostra un'antica speranza: faranno di certo meno male del più blando di questi giudizi, che sembra sempre una dura degnazione. Quelli poi che non riconoscono le regole che Massis impone e non consentono ne' suoi principi ostentati, troveranno ch'egli ne deduce una carità singolarmente esemplare.

Se Massis mi leggesse, rileverebbe in queste parole una filza d'errori e m'avrebbe già condannato. Ho detto del rispetto, della gratitudine che unisce il critico all'autore; ho implicitamente considerato come libero l'ingegno umano; ho riconosciuto i diritti dell'individuo. Sono per me, queste, verità semplici, che non ci si sta a spender parole, da cui si muove anche senza profferirle, e così ci s'intende; sono, meglio che verità, usanze. La civiltà, la cultura, parole che anche a Massis son care, le presumono.

Per lui, invece, non sono da accettarsi; sono ombre vane, illusioni, menzogne, o anche di peggio: l'incarnazione del male. Entra dunque nella critica questo nuovo, o tanto tempo taciuto, elemento morale: e, sottolineamo, nuovo. Si sta con lui infatti fuori della retorica — o dentro una retorica maggiore. Non si tratta più dell'arte: non si tratta di sbandirne le opere irregolari; nè della gerarchia dei generi: non si tratta di sottomettere le opere ribelli, di epurare quelle contaminate. Le opere d'arte hanno una figura, una potenza terribile, son veicolo di morte. Non son soltanto il segno d'un'epoca, d'una società inquinata, ma l'agente. Il difensore del bene deve dar l'allarme e correre ai ripari. Siccome sono nate da una volontà malvagia e, a prescindere dai risultati, sono perfide nelle intenzioni, il giudice provvede; questa specie di pubblico accusatore incita il popolo a trarne vendetta; questo auto eletto sacerdote denuncia e esorcizza il demonio che vi s'annida.

Non si vuole qui caricare uno sdegno poco proficuo e forse poco convincente. Si cercherà più avanti di penetrare e seguire il signor Massis su qualche punto preciso, ma le sue affermazioni generiche e pregiudiziali non riescono nemmeno a soddisfarci. Dove e da chi ha avuto egli l'investitura e la prerogativa del bene? chi gli ha insegnato a farsi creatore, sotto una insegna morale, di dogmi letterari? Il bene di Massis, il male degli scrittori ch'egli denuncia son per noi argomenti dello stesso valore, sfoghi sullo stesso piano, identiche esaltazioni di chi delle lettere si fa una passione e le intende secondo un istinto di dominio che le perturba e le sforma. Con questa differenza: che l'arte, per quanto così ridotta, è sempre ingenua, sempre pura, e anche una bestemmia la rende innocua, rivelandola nella sua qualità espressiva. Le diatribe di Massis, secche, articolate, pervase di malizia e continuamente simulatrici, non hanno nemmeno un segno di quella libertà e sincerità che ce le potrebbe render accette. Da Veuillot a Bloîs e a Giuliotti, si conosce la forma artistica dello sdegno e della protesta religiosa, e si ammira. Ma qui non sdegno vivo e non protesta audace. Scoprire gli interessi e i motivi, palesi o occulti, di questo polemista in veste di critico: tale è la forma d'indulgenza con cui par giusto di doverlo trattare.

## Massis e l'Indice.

Massis fa professione di fede cattolica e di pensiero neoscolastico; e anzi la sua critica sarebbe nient'altro che l'applicazione dei presupposti della fede. Crede quindi che gli sia sortita una funzione di provveditore alle lettere e d'indagatore delle tendenze e delle mire dei letterati: un ufficio intermedio tra quello della Congregazione dell'Indice e quello della Santa Inquisizione. Ma i Canoni che statuiscono della censura e della proibizione dei libri, e che formano il codice della Congregazione dellIndice, non contengono, esplicito o sottinteso, nessun principio positivo di discriminazione; lasciando all'arbitrio e all'iniziativa della Santa Congregazione il giudizio sulla sindacabilità delle opere letterarie, elencano soltanto i libri proibiti *ipso iure*. Non si erra di molto, credo, se si afferma che i membri della Congregazione mettono all'indice i libri per ragioni analoghe a quelle specificate nel Canone 1399, cioè per ragioni pratiche, quando l'attenzione è attratta da fame scandalose o la moda corre dietro a delle novità teoriche o scientifiche buone per rimbecillire il pubblico grosso. Il padre Giovanni Casati, nella prefazione d'un suo volume assai gustoso, dove tratta dei libri letterati condannati all'indice, dice precisamente: «La Sacra Congregazione dell'Indice giustamente non motiva le sentenze. La ragione è ovvia, e guai se non fosse così! I motivi ch'io o altri può portare potrebbero fors'anche parere a taluno discutibili o non così forti da dover involvere una condanna. Orbene, possono benissimo questi privati giudizi essere discutibili, non può essere discutibile la sentenza della Chiesa, data per ragioni d'ordine pubblico. La sacra auctoritas providentiae doctrinalis, che v'è nella Congregazione dell'Indice, se non ha l'ugual valore dell'infallibilità che v'è in materia di fede, ha però per l'ubbidienza d'un cattolico l'uguale peso». Donde si trae: che i decreti della Congregazione son provvedimenti d'autorità, che un cattolico non può sindacare per quanto si creda superiore e immune, come il più eroico soldato non può a cagione del suo eroismo arbitrarsi a criticare le provvidenze che piglia lo Stato Maggiore contro temuti pericoli ch'egli non è in grado di valutare; e inoltre, che i motivi da cui la Congregazione è diretta sono specifici e singolari, non dipendono da una dottrina che la Chiesa proclami nell'atto di condannare chi se ne scarta, ma da un giudizio di opportunità. Non è difficile capire che la Chiesa a farsi banditrice d'una dottrina letteraria, o a dedurre strettamente una regola critica dal suo insegnamento, farebbe opera caduca e anche insana; poichè essa sa che quanti hanno imparato a credere la sua fede e si son nutriti delle sue parole, non vanno a cercare un nuovo viatico e un'imperfetta scienza nelle pagine dettate dall'ingegno umano. In esse non trovan nulla di divino, ma un segno vivo dei propri fratelli. Se non le accolgono con sensi di fraternità, se non cercano di giustificarle e d'elevarle, se son pronti a accendersi nello scandalo, e quasi con diletto, non vorremmo, a dir questo, cadere nella stessa colpa, ma ci par proprio che aliti in loro, non vinto, lo spirito dell'odio.

Non odia di certo chi, nella critica d'un libro, fa il suo mestiere, e cerca di sceverare il bello dal brutto; non odia se in tale lavoro riesce ingiusto, che non sarà nemmeno colpa sua, e neanche se, invece di bello e brutto, dice buono e cattivo; non è colpevole neppure, non è spietato se in un libro, in un autore riscontra i segni d'una decadenza, d'una miseria, d'un male, benchè allora abbia a pensare che se quei segni non sono palesi esteticamente e non giungono a una mancanza formale, s'è consolata la miseria, e la decadenza è, con l'ottenere un'espressione, sanata. Ma che cosa si dirà d'un critico che in uno scrittore a cui consacra ben centotrenta pagine riconosce, con astio non mai smesso, la potenza, la volontà, starei per dire la natura del male?

## Il demoniaco Gide.

«... cest un livre qui brûle les mains pendant qu'on le lit et avec lequel je n'ai jamais voulu me trouver en tête-à-tête tant je crois qu'il est redoutable» — chi legge queste parole capirà che sono proferite da un povero spirito, da un'anima torbida e debole in preda forse ai fantasmi della sua solitudine o di qualche tara che la rode. Infatti chi la pronuncia è l'eroe d'una storia d'«inquiète puberté - cet état physiologique, cette crise où le masculin et le femminin se confondent, où les instincts prennent le dessus, où le raisonnement lui même est tout affectif - cet état informe où le médecin encore plus que le psicologue aurait son mot a dire». Le prime parole riferite son portate sul frontispizio, le seconde scritte a pag. 114 dello stesso volume; le prime estratte da un romanzo di Roger Martin du Gard, *les Thibault*, annunciano i plurimi sempre uguali saggi su Gide e vi predispongono il lettore; nelle seconde senza reticenze Massis esprime il suo pensiero sugli eroi adolescenti che Martin du Gard è andato a scovare. Insomma, di quella stessa creazione ch'egli considera poi malvagia e anche irreale si serve al principio come d'un testo che provi fino all'evidenza il buon fondamento del suo giudizio su Gide e che obblighi il lettore a dargli ragione. Ma quando le palme ardono naturalmente, qualunque libro càpiti di toccare parrà di fuoco. A tale stregua, non dico i classici ch'egli pretende d'amare, ma tutti i lessici e i dizionari son libri da bandirsi. Conosce forse regole empiriche di condotta e divieti che salvino i ragazzi dagli acerbi perturbamenti? Massis potrebbe sostenere che altro è l'informazione diretta oggettiva e in qualche modo necessaria; i pericoli ch'egli vede e depreca dipendono invece dalla mancanza di brutalità e di precisione, dalla delicatezza, dall'ombre, dalle suggestioni sparse, dallo strano e immediato capovolgimento di valori che un'arte esperta ottiene proprio nell'animo di quel fanciullo che più sarebbe oppresso e respinto da una rivelazione rapida, spensierata. Se è davvero opportuno seguitare a discutere di simili argomenti, gli opporremo che anche in questa materia non si vive di solo pane; e che, se un'esperienza dell'osceno è necessaria, è necessaria pure un'esperienza del torbido.

Però lo scandalo di Massis sarebbe confortato dalle confessioni del medesimo Gide; dal modo della raccolta dei suoi «Morceaux choisis» prima di tutto; da quella sua fiducia in un pubblico avvenire che è fatta apposta per inebriare gli adolescenti col gusto — e il premio — della scoperta fruttuosa; dalle confidenze in cui sembra indulgere non tanto come in uno sbocco lirico, per togliersi un peso di dosso, quanto per cattivarsi i cuori, per penetrare gli animi e adoperarli: «j'aime mieux faire agir que d'agir». E ancora: «J'écris pour qu'un adolescent, plus tard, pareil à celui que j'étais à seize ans mais plus libre, plus hardi, plus accompli, trouve ici réponse à son interrogation palpitante».

Nel tempo che Massis scrisse i suoi «jugements» non era divulgato un libro che sarebbe una più triste testimonianza della direzione, segreta o palese, della volontà gidiana. Se il critico avesse tentato di mostrare le brutture, o magari il fallimento dell'opera come un effetto di debolezza, di passività, d'incapacità di costruire: sarebbe rimasto su un terreno neutro, dove le opinioni prevalgono o si chetano secondo la forza persuasiva che comportano e le circostanze; e molte delle sue sarebbero potute parer buone. Qui invece egli s'è corazzato con argomenti di tutt'altro genere, ha mobilitato potenze celesti e infernali; l'inconsueta battaglia fa salire a una dignità non mai prevista il nemico ch'egli non riesce co' mezzi suoi propri a dominare. Gli imagina dunque una forza cui non sembra egli potesse aspirare; peggio, riconoscendogli delle qualità sataniche, gliela crea. Si ha da dire francamente che il temuto pericolo sta negli accenti di cui Massis si serve per meglio determinare e rivelare il testo gidiano; nel rifiuto che sottolinea, nello sdegno così consapevole che richiama e forse avvince; in quel continuo vezzo di rincarare la dose onde le pagine più deplorevoli, che son poi le più attente e le più chiuse, son qui, anche ingiustamente, denunciate; cosicchè i lettori più ingenui troveranno l'incitamento a riscorrere i libri e, preoccupati, intristiti, sciuperanno la prima impressione, ch'era la più generosa.

Ecco, per essere più precisi, un episodio secondo Massis rivelatore. Delle «Caves du Vatican» Gide riporta nella sua scelta due brevi brani; il secondo è quello che prepara il delitto «immotivato» di cui si macchia il protagonista Lafcadio. Chi è Lafcadio? — è un prodotto libero, di diverse razze, di combinazioni impensate, d'incontri casuali, è uno che non conosce l'essere suo fino a diciannov'anni, e quando pateticamente lo viene a sapere, vi porta quasi un privilegio d'indipendenza, di candido abbandono e d'autonomia; è un figlio dell'amore. Nelle vagabonde sue esperienze, nella sua indisciplina non trova altro che una maniera di conoscersi — e forse, in certo modo, di «fondarsi»; non può e non sa trovar altro. Un giorno, in treno gli capita un compagno di viaggio ignoto, che gli è indifferente e perciò lo urta; noiato, in cerca d'un qualunque pensiero la sua mente che non piglia sonno si lascia attrarre da una macabra fantasia: «là, tout près de ma main, cette double fermeture que je peux faire jouer aisément; cette porte qui, cédant tout à coup, le laisserait couler en avant; une petite secousse suffirait... Ce n'est pas tant des évènements que j'ai curiosité que de moi - même (intanto di là dal finestrino muta il paesaggio)... Là sous ma main, cette double fermeture — tandis qu'il est distrait et regarde au loin devant lui — joue, ma foi! plus aisément encore qu'on eût cru. Si je puis compter jusqu'à douze, sans me presser, avant de voir, dans la campagne quelque feu, le tapir est sauvé. Je commence: une; deux; trois; quatre; (lentement! lentement!) cinq; six; sept; huit; neuf... Dix, un feu!». Così il delitto si compie.

Non è possibile, si vede, pensare questo delitto senza Lafcadio; non può essere che si tratti di una propaganda, sia pure simbolica, a favore di un simile atto «gratuito»; il delitto starà o non starà bene alla persona di Lafcadio, la persona sua sarà criticabile sotto molti aspetti, oppure assurda e non viva; la sua assurdità, le sue mancanze si potranno identificare con deficienze personali di Gide che egli è condannato a scontare nella sua arte. Ma fargli imputazioni diverse, maggiori, come se un capitolo di romanzo fosse un articolo sedizioso, è un brutto e villano giuoco Sarebbe come imputare a un disordine di Stendhal il delitto di Giuliano Sorel.

Ed ecco le parole di Massis: «Cette dangereuse curiosité, c'est pourtant le principe de l'éthique d'André Gide, comme ce goût du pervers, celui de son esthétique. Et puisque Lafcadio est une créature de son âme, il est légitime que nous cherchions le secret de cette âme là où il l'a voulu cacher, dans l'intimité de son art».

Gide, poi, ha fatto di peggio, ha anche scritto: «Il n'y a pas d'oeuvre d'art sans collaboration du démon»; la volontà diabolica, il gusto, l'amore della perdizione è dunque al centro della sua opera; ogni qual volta ha cercato, tentato o raggiunto la libertà, egli è stato arnese del diavolo; ogni suo movimento, incertezza, o «virata» — e sono tante — ne è segno. Ossesso da tale virtù par quasi uscito dal novero dei mortali; poichè egli solo, nelle sue tentazioni intellettuali, avrebbe il male al suo comando. Ma queste frasi, dette e ripetute da uno che ci crede e non per finta, non dànno senso; non si conosce virtù magica che si esplichi con un mezzo placido e lento come i libri. Gide, al solito, esperto di tòcco, sulle frasi demoniache non c'insiste; forse le ha incluse per un incauto gusto d'attrattiva e di sfida verso gli spiriti come quello di Massis volontariamente insensibili al suo.

Può menar vanto, se veramente si sazia d'una vittoria come questa. «Et nunc» egli ha letto nel Vangelo. «C'est le secret de la félicité supérieure que le Christ nous révèle. C'est *dès à présent* et tout aussitôt que nous pouvons participer à la

félicité. Quelle tranquillité! Ici vraiment le temps s'arrête. Nous entrons dans le royaume de Dieu».

Si rovescino le espressioni: la volontà diabolica regna nel mondo; ora, subito, si entra in inferno. La verità tremenda si rivela per bocca d'un uomo, con l'opera de' suoi scritti, la quale è come un veleno; chi la gusta, non c'è scampo. O forse solo con un antidoto ultrapotente, con un libro che smascheri l'avvincente impostura, col gridare l'allarme sui tetti, con l'acceso garrire di pensieri opposti. Così i malleabili lettori, la dolce e molle natura umana, sono una palla, giocata a rimbalzo fra Gide e Massis, fra le tenebre e la luce, fra l'abisso e l'eliso. Innocenza, vanità; tronfia sicumera di letterati, fregola di pettegolezzi e di risentimenti. Il romantico giuoco, dove non c'è posta poichè il mondo si salva o si perde a dispetto di tali infatuazioni e rancori, nasconde forse una dolorosa realtà dalla quale invano tenta d'escludersi e di schermirsi.

## L' elogio della metafisica.

Massis nei suoi sfoghi e nelle sue tentate ricostruzioni non è solo. Julien Benda riconosce anche lui nella coltura occidentale uno spirito di corruzione, che promana nientemeno da Belfegor; e Massis si avvicina particolarmente alle sue ubbie quando si accanisce contro la musica (le génie de la musique en effet est indépendant de toute réflexion, de toute intention consciente... il n'a que faire des concepts et chasse la raison) perchè «Romain Rolland, en effet, est un musicien»; ma lasciamo andare. Con più vigore e con più frutto tanti anni or sono Pierre Lasserre svolse la sua tesi contro l'antico, clamoroso e presto abbandonato romanticismo francese. Ma queste opere, e molte altre, tutti gli scritti insomma che provengono dalla Francia accademica, a volte anche ricchi di buon senso arguto, di correttezza, di placido spirito educato, quali che siano i principi e le ambizioni dei loro autori, non esulano, nei loro effetti, dal campo letterario. Massis, come s'è detto, è mosso da un'altra passione; forse, meglio che restaurare nelle lettere una norma e un ordine cattolico, si smania d'applicare ad esse quei principi conclamati che sembra possedere non senza maraviglia e senza sforzo.

Non lo si vuol offendere se si rileva che «il problema della realtà» com'egli lo intende, ci sembra un indizio d'una violenza iniziale, d'un ordine imposto e, noi si direbbe, anche più meritorio, ma il quale non si stanca di suscitare consensi, quasi aspirasse a un'armonia che non la devon decidere le opere e la coscienza, ma che richiede soccorsi esteriori e puntelli. Il fervore del proselitismo è di solito un privilegio degli eretici, che rompono la tradizione e quindi non sentono certezza in sè, se non è garantita dall'eco degli adepti.

Nel fuggire se stessi, in questa ricerca d'un mondo, di una realtà che vien ricostruita secondo una forma prediletta, e noi diciamo romanticamente, c'è un sintomo d'impazienza. La solitudine di Pascal non garba a Jacques Maritain, che di Massis si può forse considerare maestro. L'appello alla ragione, la fiducia in essa, lo sperato consenso degli altri entro la precisa Autorità della Chiesa; la libertà delle anime ragionanti che stanno al loro posto ordinato e fanno parte del corpo comune con coscienza tranquilla, più che esser deduzioni, o verità direttamente insegnate dalla Scienza, posson parere un'opinione, un riparo umano di spiriti che son rimasti scossi e vinti da aspetti o da ombre di quella realtà che vorrebbero così ridurre. Per salvare la realtà, essi accusano gli uomini, il tempo; una lunga e pertinace deformazione, un irrazionale abbandono di principi che ha condotto a successive catastrofi, che ora pesa quasi come una necessità formale dalla quale pochi sanno liberarsi: pochi, ma questi tanto illuminati da farne la diagnosi imperterriti e punto timorosi d'esser soggetti alla stessa passione.

Il primo medicamento predicato non è la fede, ma l'uso dell'intelletto. Che la fede sia concessa a rari spiriti e come un loro privilegio, costoro lo ammettono anche troppo facilmente; non sanno le parole, forse illogiche, forse poco plausibili, che son capaci di suscitarla; non si contentano della virtù dell'esempio, che è cosa santamente «gratuita», e potenza da poterla esercitare senza orgoglio il più umile cristiano. La critica che Maritain rivolge a Pascal, non limitandola, al solito, a un ufficio di spiegazione, magari di complemento, ma come giudizio dottrinario e condanna inappellabile d'un suo «male», è notevole: «En fait néanmoins, il serait puéril de ne pas l'avouer, il n'est pas parvenu au plein équilibre doctrinal, et n'a pas su se maintenir parfaitement dans cette pure ligne formelle à laquelle tendait l'instinct de sa foi. Défaillances accidentelles, déficiences et scories humaines qui sont précisément ce qu'aiment en lui des esprits qu'il aurait haïs, car ils n'aiment pas la vérité, mais l'homme, et ne cherchent dans les grandes âmes qu'ils admirent qu'à s'aimer eux-mêmes avec plus de concupiscence et de délectation».

«Que dirons nous ici? Pascal, et c'est le principe de toutes ses faiblesses, a une incurable défiance à l'égard de la métaphysique». Strana fissazione: le anime sperdute, che si cercano e si ripiegano continuamente, magari follemente perchè non han trovato appoggio di verità son qui prese a considerare come dei mostri d'egoismo, che non possono provare amore e desiderio della parola altrui senza che v'entri la volontà perversa di trovar consonanze inattese e di bearsi della propria eco. Quelli che l'hanno letto, quasi tutti hanno letto il Vangelo ignoranti, e molti sfiduciati, della metafisica; non staremo qui a dire quale virtù ne hanno tratta. Saranno deboli; ma, appunto, più di tutti han bisogno d'una norma convincente e vicina. E quale forza dimostra chi, eleggendosi a maestro, nella sua aridità li respinge e li sconosce e non si ritiene mai abbastanza logico e pronto nel condannarli, forse per la paura o per il rimorso della sua debolezza non bene guarita?

Con tali osservazioni, con tali insinuazioni psicologiche si rientra di netto nella schiera dei reprobi, trasportati e vinti da una di quelle correnti fatali, a chi non si argina dietro la salda filosofia scolastica; che sono il segno e la forza del male di questo secolo. Ma una simile condanna non è per dispiacerci. Proprio perchè siamo tanto lontani dal candido ottimismo da non ricordarci nemmeno più del suo valore, la critica non solo alle utopie romantiche e al mito del progresso, ma allo stesso idealismo, ci convince e, per quanto siamo riformabili, ci raddrizza; è la legittima parola di uomini ormai disamorati di quegli ideali falliti. Faremo volentieri la patetica osservazione delle stanchezze e delle rovine che nelle speranze umane ha portato, dopo tanti inni, quest'ultimo periodo di guerre e di sconquassi; ne dedurremo che la teoria dove si nega o si allontana il male è un'allegra facezia o una disperata difesa di chi non sa sopportare l'evidenza. Ma non possiamo abbandonare, rifiutare il male di questo secolo, il non ancor sceverato male che ci sta nell'animo per rifarci a un imaginato bene che vige, costruito e perfetto, in una precisa epoca della storia; non siamo adatti a accettare il servaggio mentale a un'ipotetica età dell'oro.

Se poi ci vengono a dire che quel pensiero, con i soli mezzi umani, è giunto alla libertà intera e ivi splende, così che ci tocca soltanto interpretarlo, adattarvi la falsa realtà d'oggi giorno perchè essa ritrovi la sua forma vera e si separi dai suoi errori, risponderemo che questa prospettiva mirabile e i tentativi d'applicazione che se ne dànno ci lasciano di molto scettici; e solo se quel pensiero si farà nostro lo potremo accettare. Discorso questo che gli scolastici non posson gradire, come troppo soggettivo e mosso da un pregiudizio fallace; ma perchè si potesse smetterlo, ci vorrebbe un tale mutamento nella nostra natura, che noi non se ne può ammetter l'ipotesi nè preveder le condizioni. Sarà, benchè di poca soddisfazione, una superbia: ma induce a non accondiscendere la persuasione che, staccati dagli entusiasmi filosofici e svezzati della compiacenza nei sistemi, sia facile capirli e magari amarli fino nelle loro debolezze e nei loro attriti.

## Il realismo romantico.

Guardato con occhi attenti, che cosa ci rappresenta un siffatto tentativo, così fiducioso in un bene già costruito da imparare razionalmente, così accanito contro il fatale danno delle singole libertà e autonomie? Là dove mira all'arte, non la sfiora nemmeno, scambiandola con una dottrina e una disciplina che, se pesano nell'opera poetica, vuol dire che l'autore non le possiede. Perciò l'asserita sua base filosofica non riesce a impregnare il pensiero o il sentimento cattolico nelle deduzioni a cui giunge. Chi vuol conoscere un pensiero ortodosso, che quasi sembra ispirato da quelle fonti da cui Massis si stacca con disdegno, ne troverà l'esposizione chiara e definita in un recente opuscolo di monsignor Mario Sturzo intorno alla estetica di Benedetto Croce. Il dissenso, necessario per un cattolico, dai fondamenti delle teorie crociane, vi è segnato; ma non toglie la riconoscenza dell'autore a Croce, il favore all'opera sua di svecchiamento e di rinnovamento culturale, una pratica adesione ai risultati della sua critica, espressa con parole anche più calorose di quelle del suo ideatore. All'identità d'intuizione - espressione monsignor Sturzo premette qualche cosa d'inespresso, ma di fondamentale: un'ispirazione, un «primum» che non è certo logico ma nemmeno fantastico, che si specificherà poi nelle ulteriori manifestazioni dell'animo, modificandosi e perdendo. L'intuizione pura perciò è per lui innaturale; l'arte è l'elaborazione ideale d'un dato momento della vita. L'arte pura è prosa o poesia, secondo il modo come lo spirito, che è uno, agisce; perciò lo spirito ha una sua realtà, che precede l'arte. La poesia è «vita cantata». «Questo canto non è solo il verso; prima del verso è tutta la tonalità del pensiero».

Se qui si riscontra una premura di fondar l'arte realisticamente estranea al pensiero crociano, si tratta però d'un realismo del soggetto, che si stacca definitivamente dalle preoccupazioni oggettive. La parola «imitazione» che ricorre, sebbene con cura circospetta, in Lasserre e Massis, è respinta espressamente dallo Sturzo, il quale nega il modello estetico, i canoni, le regole; e nega altresì il valore esemplare e normativo delle rappresentazione artistica, chiodo nel cervello dei suddetti realisti. Per non toglier nulla della sua secchezza al discorso, riportiamo: «Pure l'arte ha il suo valore... La vita ha anche bisogno dell'arte. E quando sono i momenti della poesia forte, viva, esuberante si cerca l'arte come mezzo per perpetuare quei momenti, o per dirli agli altri, o per dar sfogo alla piena del cuore, come avviene col canto. Ma da sola l'arte non vale la vita, da sola la poesia... è come la storia; la storia non vale l'azione, del resto non ne è che la memoria; la poesia dell'arte strettamente dipende dalla poesia della vita. e tanto è più grande, quanto più a quella si accosta».

Si osservi come le parole, in sè esuberanti e infiammate, sono qui contenute e ridotte secondo un'opinione misurata, che non si lascia ingannare dal vago. L'arte non vale la vita; e perciò, anche se vi si scopre qualche fondamento, sono inutili e pericolose le effusioni, le imprecazioni di un Massis. Non può esser angelica, non è diabolica: l'arte è cosa umana, d'un'umanità che in essa dimentica le cure e purifica i sentimenti, limitandoli in una forma precisa.

Lo spirito che in essa cerca, trova, teme un cibo sostanziale, un indirizzo vitale, un inizio è uno di quegli spiriti confusi e opachi come sarebbero i peggiori e i più stravaganti di quelli che si dissero romantici.

La parola del classicismo, come costoro ce la servono, cela dunque un inganno; e si smentisce col suo stesso tono, tanto è adirata e violenta. C'è un vero e proprio scambio di termini. Appare chiaro che essa si tramuta in intenzione o in dispetto romantico (come il loro cattolicismo si segrega e si riduce nella più rigida forma d'orgoglio nazionale); resta ancora da intendere come, perchè la confusione avviene.

A trovare la scusa e la spiegazione d'un tale atteggiamento lo stesso Massis ci aiuta, e in un modo che sembra irrefutabile. Bisogna, anche qui, riferire:

«Toutes les littératures ne créent pas ce milieu bien tempéré, et il n'est pas établi que de toutes un ordre se dégage. Peut-on vraiment parler, par exemple, du génie traditionnel de la littérature anglaise? Le génie n'y est rien qu'individuel. Il jaillit en personnalités hardies, excentriques de leur nature, et par là même d'une variété déconcertante; échantillons disparates d'une même race san doute, mais où tout semble créé à chaque coup, le style, la composition et jusqu'à la langue. Chaque oeuvre surgit comme une aventure que rien ne laissait prévoir, anormale et quelque peu monstrueuse. Aussi bien n'exerce-t-elle pas d'influence au sens où nous l'entendons; et n'existe-t-il pas de culture anglaise à proprement parler. Des oeuvres, des individualités exceptionelles, sans action sur la société, sinon sans disciples... Aussi la littérature anglaise... se retranche du public».

Tolte alcune esagerazioni d'una visione preconcetta, o indotte dalla cattiva fede, non si ritrova in queste parole la precisa figura dell'artista, quale noi lo si immagina? Poteva dir le stesse cose, o poco meno, dell'Italia; facendo il debito onore inoltre alla nostra tradizione retorica, sulla quale anche il più balzano dei futuristi deve (e sa) contare. Si vede dunque definirsi un contrasto che pareva ideale come un contrasto dell'indole di due nazioni; ogni volta che nel corso di questi appunti s'è usato dir «noi», si era mossi da un istintivo e intimo senso che ci appartiene come italiani. Non si pensava d'impostare un'opposta tendenza battagliera, ma di svolgere una considerazione pacata, d'esprimere un giudizio spassionato e normale su alcune quistioni molto scottanti per i nostri vicini d'oltr'Alpe; rassicurati ancora da questo vantaggio: che siccome le varie nostre impressioni non si compongono in una teoria di difesa nazionale, siamo perciò più vicini a un criterio giusto e applicabile universalmente.

Tale teoria dell'arte obbiettiva e, come dicono, classica è dunque strettamente legata a una teoria di conservazione della compagine sociale della Francia; e risulta chiaro come in tutto questo «realismo», s'intoni esso alla morale, alla religione, o all'estetica, il predominio lo tiene la politica, la ragion di stato. «Il en va tout autrement des lettres françaises — prosegue il Massis — éminemment sociales, où, sous la liberté infinie des styles (ma, di fatto, fino a qual segno è propenso a difenderla?) se découvre un réseau merveilleux de disciplines qu'on ne rompt jamais sans une perte désastreuse». Non diciamo, per carità, che con queste stigmate sociali non si possa far arte; diciamo che quando la si gusta se ne deve prescindere in tutto.

Ma d'altronde un prinicipio così superficiale ed estrinseco si rivolta in suo proprio danno; dalla stessa osservanza e pressura d'un mezzo sociale ristretto e esigente scatta una pretesa di libertà, per l'artista, che è altrettanto avulsa dalle ragioni dell'arte e perniciosa. L'individuo artista si gonfia della sua propria eco; si stima, e si vuole, riformatore, missionario, vate. L'eccitabile popolo di Francia come una volta nella corte o nelle classi raffinate della società «spirituale» trova nell'arte il suo modello e il suo specchio; e vi ha pure un rapido mezzo di propaganda. Dalla balorda esaltazione romantica al dandysmo affettato, al verismo scientifico, a quest'ultimo assillo, forse più tristo e più segreto, d'immoralismo, sentiamo pesare negli artisti un'ansia, un odio, un amore sociale, che li fa spesso pedanti e smorti funzionari del disordine. Massis vorrebbe essere, tra tante rovine, un morale architetto; non si può negare che Gide sia, nell'intenzione sua appena cosciente, un turbato demolitore.

Queste maschere, noi, o ingenui o accorti, non so, le strappiamo senza rimorso alla lettura; ricompaiono, fastidiose e ingombranti, quando ci mettiamo a riflettere, a analizzare. Che siano un utile strumento, e una necessità della vita francese, non neghiamo; ma è ingrata la fatica di volerle estendere, e ci si può opporre con tranquilla coscienza al tentativo di dar loro forma e valore universale.

UMBERTO MORRA DI LAVRIANO.



Lettere inglesi.

## Hamlet al Haymarket

*Mi recai alla agenzia teatrale dove pagai sei scellini e mezzo per andare presso a poco al loggione. Ho il sospetto mi abbiano rubato mezzo scellino. La sera del lunedì mi vestii del meno indecente tra i miei abiti; presi una automobile di piazza e mi recai a vedere ed udire Hamlet, il mio dolce e giovane amico.*

*Egli riviveva nell'arte di un celebre attore Anglo-sassone di cui per lungo tempo non riuscii a ritenere il nome, ma che per successive informazioni seppi essere John Barrymore.*

*Haymarket Theatre era gremito del bene educato pubblico Londinese — in gran parte femmine che desideravano sentirsi ripetere ancora una volta: «Frailty...» con quello che segue.*

*La tecnica teatrale era ottima. Le scene di una semplicità di altissimo stile — in cui si celavano gli artifici più raffinati. Per tale rispetto oserei dire che il povero William sarebbe stato soddisfatto.*

*Barrymore mi è sembrato certamente un interprete degno di nota; egli concilia e supera in una geniale sintesi pratica e personale le esigenze ideali della tragedia con quelle realistiche dell'azione. Egli non cade da un lato nella declamazione altisonante dall'altro egli non scivola nella sciattezza della espressione dialogica per cui noi conosciamo certi Amleti più o meno padani che dicono «essere o non essere» come se chiedessero un pacco di Macedonia al tabaccaio. Tale sintesi non coincide però certamente con i savi consigli che il doloroso principe danese dà ai mimi della trappola da sorci.*

*Anzi si notano in lui alcuni aspetti deplorevoli. Un Ebreo in presenza di una statua di Brama dalle cento braccia disse: Quello si doveva essere un grande oratore... molti popoli parlano colle mani; ma gli Anglo-sassoni nel loro eccesso di compostezza formale, in generale mancano di tale arte. Barrymore o recitava in una immobilità stalattitica oppure annaspava l'aria con enormi gesti di una compostezza lacrimevole. Egli mostrava chiaramente di essere un parvenu — un cafone della mimica degli arti — una persona che per inesperienza (in questo caso probabilmente ancestrale) cade negli eccessi opposti — come chi entri col cappello in testa in una sala della buona società europea, e poi si congedi baciando la mano non solo alle signore ma alle signorine ed eventualmente alle cameriere.*

*Altro disastro non piccolo: in fine o durante la recitazione Barrymore emetteva dei pff!.. chh!.. ssh!.. ed altre espressioni più o meno zoologiche o futuristiche, i cui effetti in relazione alla estetica non saranno da me discussi, ma che in ogni modo... non risultano dal testo.*

*Una vecchia giornalista inglese che siedeva accanto a me, mi spiegò come la figura di Polonio fosse tratteggiata nel Regno Unito in uno stile spiccatamente comico: anche il Polonio del Haymarket aveva una tendenza di questo genere — ma la medesima suffragetta mi disse che non si era mai visto un ministro così serio in Britannia... almeno sul teatro.*

*Lo spettro faceva pietà: nonostante i vari proiettori e trucchi da sedute spiritiche egli non riusciva ad adergersi nella maestà ultramondana del Re assassinato e tradito.*

*Ofelia — a quanto mi fu detto, era la migliore Ofelia inglese; potrebbero condannarmi a due eternità di vita per farmelo dire, ma ne ho integralmente dimenticato il nome. In lei la ipocrisia nordica perveniva ad una acme stupenda ed in tutte le scene di ingenua femminilità, ella raggiungeva l'impossibile per una artista di teatro: suggeriva l'impressione del suo candore interiore; per un buon quarto d'ora io giunsi persino a supporre implicitamente che ella potesse essere vergine... del resto certe cose non si sanno pressochè mai positivamente.*

*Nella pazzia ella non riuscì: ella dava una completa impressione di gioiosa incosciensa e mostrava di essere così completamente folle che non ci si accorgeva più della follia medesima. Secondo la mia barbosa opinione in tale caso occorrerebbe una esecuzione doppia e contemporanea — direi quasi su due piani di cosciensa. Sul primo una serena giocondità infantile, sul secondo (che deve essere inespresso ma presente — non appariscente ma come intravvisto nella penombra) l'incubo enorme della follia tragica. Senza questa diade — non si riesce a nulla nel caso specifico che ha un riscontro solo: nelle «Baccanti».*

*Amleto è morto. Disse: il resto è silenzio. Per noi il silenzio non esiste. In questo secolo la moltitudine anarchica delle percezioni materiali isterilisce senza remissione il segreto fiore dell'anima nostra.*

AHASVERO.



PIERO GOBETTI, *direttore responsabile.*
Soc. An. Tip. Ed. «L'ALPINA» - Cuneo